MAREK HENDRYKOWSKI
Department of Film, Television and New Media
Adam Mickiewicz University, Poznań, Poland

Images
vol. XIX/no. 28
Poznań 2016
ISSN 1731-450x

Jerzego Ziomka teoria aktora i aktorstwa

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Jerzego Ziomka teoria aktora i aktorstwa* [Jerzy Ziomek's theory of the actor and acting]. „Images" vol. XIX, no. 28. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 5-13. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2016.28.01.

Marek Hendrykowski's article presents Jerzy Ziomek's pioneering theory of the way that the actor functions in the system of signs, which was published nearly half a century ago in the "Dialog" [Dialogue] monthly. It refers both to the history and the contemporary development of the performing arts.

KEYWORDS: actor, acting, sign, meaning, character, role, emplois, stereotype, semiotics

Grotowski, Swinarski i inni

Opublikowane blisko pół wieku temu studium *Aktor w systemie znaków* (Ziomek 1967, s. 75–82) jest rozprawą doniosłą i prekursorską w refleksji teoretycznej nie tylko nad sztuką teatru. Ma znacznie szerszy horyzont – obejmujący także sferę kultury widowisk. Artykuł ten ukazał się we wrześniowym numerze miesięcznika „Dialog" z 1967 roku – obok refleksji Konrada Swinarskiego o współpracy reżysera z aktorami (Swinarski 1967, s. 83–88) oraz obszernego studium Henryka Szletyńskiego prezentującego sylwetkę Kazimierza Junoszy-Stępowskiego (Szletyński 1967, s. 89–114).

W owym czasie profesor Jerzy Ziomek był osobiście blisko związany z bieżącym życiem teatralnym jako kierownik literacki Teatru im. Leona Kruczkowskiego w Zielonej Górze w latach 1967–1971 oraz Teatru Nowego w Poznaniu (sezon 1972–1973). Na poznańskiej polonistyce prowadził ponadto wykład z teorii literatury, sukcesywnie poszerzając pole literaturoznawczej refleksji o zagadnienia z kręgu semiotyki, cybernetyki, lingwistyki i teorii informacji. W tamtym okresie było to istotne novum metodologiczne.

Zainicjowany wówczas w kilku ośrodkach naukowych interdyscyplinarny trend w humanistyce polskiej, reprezentowany przez badaczy takich jak: Stefan Żółkiewski, Maria Renata Mayenowa, Maria Janion, Kazimierz Wyka, Jerzy Ziomek, Edward Balcerzan, Zbigniew Osiński, Stanisław i Anna Barańczakowie, Hubert Orłowski, Seweryna Wysłouch, Janusz Sławiński, Michał Głowiński, Alicja Helman, Maryla Hopfinger, Janusz Lalewicz, Aleksander Wallis, Wiesław Juszczak i inni, zaowocował wkrótce wieloma doniosłymi pracami i nowymi polami badawczymi.

Ewolucja nauk o sztuce (literaturoznawstwa, teatrologii, muzykologii, filmoznawstwa i in.) dokonała się w ścisłym powiązaniu z nauką o języku. Był to moment szczególny dla rozwoju nowocześnie

uprawianej humanistyki w Polsce, która u progu lat 60. otrzymała niezmiernie ożywczy i inspirujący impuls strukturalno-lingwistyczny. Niezmiernie ważną rolę odegrało w tym procesie znakomite studium Romana Jakobsona zatytułowane *Poetyka w świetle językoznawstwa* (Jakobson 1960). Studium to, podobnie jak przełożona kilka lat później rozprawa Jakobsona o rodzajach afazji (Jakobson 1964), przyczyniło się w ogromnej mierze do dynamicznego rozwoju badań semiotycznych w Polsce lat 60. i 70.

W kręgu znaku i znaczenia

Model teoretyczny zaproponowany przez Jerzego Ziomka eksponuje problematykę znaku i znaczenia, prezentując całokształt zagadnień aktora i aktorstwa w perspektywie semiotycznej. Sam autor powołuje się na rozprawy francuskich semiologów: Rolanda Barthesa, Christiana Metza i Claude'a Bremonda. Ważniejsze jednak, iż zaproponowane przez niego spojrzenie nie ogranicza, lecz otwiera horyzont refleksji, systematyzując przy tym jej metodologiczne podstawy właśnie na płaszczyźnie teorii znaku i znaczenia. Pisze Ziomek:

> Najtrudniejszym, ale najbardziej interesującym i płodnym problemem współczesnej semiologii jest problem „przedmiotów-znaków" (przedmiotami są rzeczy, ludzie, cechy, zdarzenia) albo – inaczej mówiąc – pytanie, w jaki sposób przedmioty stają się znakami.
>
> Znakiem – według klasycznej definicji – jest rzecz, która wskazuje na coś drugiego, co nie jest nią samą. […] Między obrazem dosłownym (denotacją) a obrazem symbolicznym (konotacją) powstaje napięcie konfliktowe. Na konflikt ten można spojrzeć jako na walkę między tym, co naturalne, i tym, co kulturalne. S z t u k a p o l e g a n a k u l t u r y z o w a n i u „n a t u r a l n e g o" p r z y p o m o c y f o r m u ł r e t o r y c z n o - k o m p o z y c y j n y c h [wyróżnienie samego autora], które sygnalizują wchodzenie przedmiotów w nowe relacje i pomagają zrozumieć ich znakowy charakter.
>
> […] Przedmioty i obrazy stają się znakami w drodze umowy społecznej, nie zawsze jednak świadomej. […] Człowiek tęskni do systemu znaków, który by był systemem jak najmniej zdepersonalizowanym. Sztuka właśnie tworzy systemy znakowe najbardziej autorskie, czyli takie, których pochodzenie jest znane. Artyści są potrzebni społeczeństwu w dość paradoksalny sposób – społeczeństwo chce wiedzieć, kogo może chwalić i kogo winić.
>
> Teatr dostarcza nie tylko najbardziej autorskiego systemu znaków, ale daje smak uczestnictwa w obrządku, który ma pozory rytualne, o którym wszakże wiadomo, że pochodzi od ludzi. Teatr daje dreszcz grozy bez zagrożenia. (Ziomek 1967)

Symboliczny wymiar aktorstwa

Z zaprojektowanej przez siebie konstrukcji teoretycznej wyprowadza autor oryginalną teorię podwójności funkcji znaczeniotwórczej, właściwej zarówno samemu aktorowi, jak i aktorstwu. Pisze o niej następująco:

> W świecie ludzkich zachowań istnieje ciągły i nieskończony zbiór zachowań mimicznych i gestycznych jako symptomów określonych emocji. Aktor ich nie naśladuje. Albo raczej: nie tylko naśladuje. Aktor je podpatruje i systematyzuje, sprowadzając do roli znaków.

> W teatrze właśnie aktor najsilniej i najdrastyczniej skupia w sobie obie właściwości znaku: naturalną i symboliczną. Scenografia nigdy nie jest tak całkowicie naturalna jako obraz (choć może być naturalistyczna, ale to co innego znaczy). Ani scenografia, ani muzyka nie dochodzą do ryzyka owego stanu chwiejnej równowagi między prywatną naturalnością i artystyczną symbolicznością.
>
> Dlatego – konstatuje Ziomek – wszystkie spory o teatr muszą wyjść od sporu o aktora. (Ziomek 1967)

Koncepcja dualności aktora jako nadawcy i jako znaku zostaje w dalszym ciągu odniesiona do myśli teoretycznej wpisanej w manifesty „teatru okrucieństwa" Antonina Artauda. Warto dostrzec w tym miejscu kolejną historyczną koincydencję, która łączy rozważania poznańskiego teatrologa z inspiracjami płynącymi podówczas z – tyle co wydanego po polsku – wyboru pism teatralnych francuskiego awangardysty. Daje tu o sobie znać znamienna i charakterystyczna zbieżność poglądów Artauda i Ziomka na fenomen aktorstwa oraz znaczenie aktora w sztuce teatru.

> Aktor – pisał Artaud – jest w teatrze zarazem elementem o najwyższym znaczeniu, skoro od skuteczności jego gry zależy powodzenie widowiska – i elementem biernym jakby, neutralnym, ponieważ odmówiona mu zostaje wszelka jednostkowa inicjatywa. Jest to zresztą dziedzina, gdzie nie ma ścisłych reguł; i między aktorem, od którego żądamy tylko pewnej szczególnej jakości łkania, a aktorem, który ma wygłosić przemowę, posługując się osobistą zdolnością przekonywania, jest taka różnica, jak między człowiekiem a narzędziem. (Artaud 1966, s. 114)

Kolejna zbieżność poglądów dotyczy innego fragmentu przywołanych pism Antonina Artauda, w którym francuski reformator sztuki teatru odkrywa istnienie doniosłego aspektu języka teatru związanego bezpośrednio z aktorem. W pierwszym *Manifeście Teatru Okrucieństwa* czytamy:

> Podobnie wyrazy twarzy, których jest dziesięć tysięcy i jeden, będą mogły być zdjęte w postaci masek, zaopatrzone w nazwy i skatalogowane – po to, by symbolicznie i bezpośrednio uczestniczyły w konkretnym języku sceny; to zaś – niezależnie od poszczególnego użytku psychologicznego. (Artaud 1966, s. 111)

Presemiologiczna intuicja francuskiego wizjonera teatru spotyka się w tym punkcie z semiotycznym modelem refleksji nad aktorem wypracowanym przez poznańskiego teatrologa. Można tu dostrzec znamienne dla koncepcji awangardowego teatru, której wyznawcą był Artaud, myślenie o aktorze w kategoriach paradoksu semiotycznego: organizującego w swoisty sposób w różnych typach przedstawienia oscylację pomiędzy tym, co stereotypowe i dające się skatalogować (maska, genre, emploi, typaż), a tym, co osobiste i niepowtarzalne, nadające specyficzny wyraz, pochodzące wprost z indywidualności wykonawcy roli. Dwoistość fenomenu aktorstwa okazuje się kluczem do jego zrozumienia.

W sztuce aktorskiej fascynujące bywa zarówno upodobnienie, jak i odpodobnienie. Świadomość tego rozdwojenia aktorstwa pozwala

Jerzemu Ziomkowi w znakomity, niezrównanie syntetyczny sposób rozpoznać różnice dzielące koncepcję Stanisławskiego i koncepcję Brechta. Ziomek konstatuje:

> U Stanisławskiego aktor wchodzi na scenę w stanie pewnej emocjonalnej gotowości rozszerzając jak gdyby grę na sytuacje pozasceniczne. U Brechta aktor demonstruje swoją nietożsamość z postacią i obcość po to, aby podkreślić gotowość wejścia w rolę z punktu zerowego. U Stanisławskiego mamy przewagę myślenia deterministycznego, u Brechta celowego, teleologicznego. U Stanisławskiego aktor nastawiony jest na pytanie „dlaczego", i „skąd", u Brechta na pytanie „po co?". W obu metodach jest poszukiwanie sposobów odpodobnienia nadawcy i znaku w aktorze. (Ziomek 1967)
>
> […]
>
> Spektakl teatralny jest układem wielokanałowym, składa się z literatury, aktora, architektury scenicznej i muzyki. Literatura i aktor są elementami najważniejszymi. […] Koncepcja spektaklu jako przekładu, która chce bronić odrębności gatunkowej teatru, w gruncie rzeczy mimowolnie stwarza problem wierności niewierności. Tymczasem spektakl osiąga swą specyficzność dzięki nowej strukturalizacji komunikatu, a nie dzięki „przekładowi". (Ziomek 1967)

Reguła „Wesela"

Nie koniec jednak na tym, gdy mowa o prekursorskim charakterze rozważań nad aktorstwem zawartych w artykule *Aktor w systemie znaków*. Między wierszami studium o semiotyce aktora i aktorstwa daje o sobie znać Ziomkowa koncepcja teatru idealnego. Rzecz znamienna, a nie jest ona konstruktem egzogennym, zaczerpniętym z pozateatralnego imaginarium. Wręcz przeciwnie, jej twórca wiąże ją ściśle z fenomenem aktorstwa i kulturą teatralną, z której fenomen ten bierze początek. To ludzie – posługując się symbolicznym językiem sztuki – kreują na nowo wyobrażony ład, obraz i model świata. W nim także dzieją się ich dramaty i wszelkie sprawy, o których warto zakomunikować innym w formie widowiska. Makroobraz tego uniwersum zawiera w sobie wiele odmiennych elementów, w tym również zapisaną w pamięci kulturowej konfigurację ról tworzących wspólnie i z osobna swoiste emplois. Pisze w swoim studium Jerzy Ziomek:

> Emploi istotnie jest pojęciem niezbędnym w projektowaniu i opisie pracy aktorskiej, ale sposoby podziałów emplois nie wynikają chyba tylko z cielesnej natury aktora, lecz z teoretyczno-filozoficznych przekonań, które towarzyszą narodzinom i funkcjonowaniu stylów artystycznych.
>
> Zasada emploi jako zasada systematyki świata ludzkiego należy do kulturowej wspólnoty sceny i widowni. Owszem, emplois jest pewnym stereotypem, ale stereotypem niezbędnym, aby inwentarz znaków mógł być uporządkowany. Z kolei uporządkowany inwentarz znaków jest niezbędnym warunkiem porozumienia […].(Ziomek 1967)
>
> […]
>
> We współczesnym teatrze pojęcie emploi nie przestanie być użyteczne. Zmieni się czy zmienia się tylko reguła podziału aktorów jako zbioru znaków. Teoretycznie nie została chyba sformułowana. Zresztą reguł może być

> wiele. W praktyce teatru polskiego stosowana bywa jedna: reguła „Wesela". Brzmi ona: jeśli dyrektor teatru ma obsadę „Wesela", to znaczy, że ma zespół w komplecie, coś jakby pełny zestaw czcionek drukarskich. (Ziomek 1967)

Dodajmy w tym miejscu, iż skala możliwości obsadowych poszerza się niepomiernie w momencie, gdy Andrzej Wajda jako ekranizator arcydzieła Wyspiańskiego (1972) ma do dyspozycji „drużynę marzeń", co pozwala mu zaangażować do swego filmu nie doskonały zespół złożony z aktorów jednego (nawet najlepszego teatru), lecz – megaobsadę w postaci plejady najlepszych z najlepszych.

Repertuar ról a zbiorowa pamięć

Przez całe studium Jerzego Ziomka przewija się swoisty motyw przewodni w postaci nadrzędnego przekonania autora dotyczącego kulturowych podstaw funkcji aktora i fenomenu aktorstwa. „Improwizuje się zawsze na temacie wziętym z norm" – czytamy w *Aktorze w systemie znaków*. Coś takiego jak naturalność gry aktorskiej ma w gruncie rzeczy charakter konwencjonalny. Naturalność staje się w tej sytuacji jeszcze jednym znakiem. Widać w tym poglądzie stanowisko badawcze pozostające w opozycji do szeregu koncepcji awangardowych zafascynowanych aktorstwem „naturalnym" i „spontanicznym" jako czymś, co miałoby oczyścić teatr i sztuki widowiskowe z naleciałości konwencji i manier aktorstwa. „Bunt" polegający na ostentacyjnym odrzuceniu wszelkiej tradycji i zbiorowej pamięci tego, co było, uznaje Jerzy Ziomek za teatralną mrzonkę i utopię.

Pisze: „Trzeba dziedziczyć, żeby się buntować i żeby się rozwijać. […] W teatrze każda rola aktora tworzy historię użycia znaku, historię, z której można robić różny użytek". W tym samym duchu rozważa aktorski udział amatorów:

> Własne przeżycie czy raczej pamięć o własnym przeżyciu zawsze może dostarczyć materiału w postaci zbytnio gotowej. Aktor-nadawca zaczyna za pomocą siebie samego mówić o sobie samym. Ale to się może udać raz, potem będzie tylko powieleniem (nie manierą w szlachetnym tego słowa rozumieniu). Sytuacja taka jest ex definitione sprzeczna z zasadą sztuki, toteż zdarza się tylko w teatrze amatorskim lub… w filmie, gdzie amator sprawdza się jednorazowo (casus filmu neorealistycznego). (Ziomek 1967)

Z kolei w socjokulturowym ujęciu Ervinga Goffmana na dobrą sprawę wszyscy jesteśmy aktorami amatorami w teatrze codzienności i w theatrum świata. Goffman – podobnie jak Ziomek – zachowuje jednak wobec mocy eksplikacyjnej tej wielce obiecującej metafory niezbędny krytycyzm. W jego klasycznej dzisiaj książce *Człowiek w teatrze życia codziennego* czytamy:

> Twierdzenie, że cały świat to scena, jest dostatecznie dobrze znane czytelnikom, by zdawali sobie sprawę z jego ograniczeń i byli wyrozumiali dla autora, wiedząc, iż nie należy brać jego analogii zbyt poważnie. To, co widzimy w teatrze, jest dość świadomie organizowaną iluzją, o której wiadomo, że nią jest, inaczej niż w życiu codziennym; przedstawianym postaciom nic rzeczywistego nie może się przytrafić, chociaż na innym poziomie, rzecz jasna, coś rzeczywistego stać się może z dobrym imieniem

> wykonawców jako profesjonalistów, których zawód polega na dawaniu przedstawień teatralnych. (Goffman 1981, s. 325)
>
> […]
>
> Postać, którą aktor przedstawia w teatrze – konstatuje dalej Goffman – nie jest w pewnym sensie prawdziwa, a jej istnienie nie ma tych realnych konsekwencji, jakie ma istnienie całkowicie wymyślonej postaci, odgrywanej przez mistyfikatora, jednak s k u t e c z n e (wyróżn. – E.G.) przedstawienie którejkolwiek z tych fałszywych figur wymaga posłużenia się prawdziwymi t e c h n i k a m i (wyróżn. – E.G.), tymi samymi technikami, dzięki którym w życiu codziennym ludzie radzą sobie z rzeczywistymi sytuacjami społecznymi. Ludzie uczestniczący w bezpośredniej interakcji na teatralnej scenie muszą sprostać tym samym wymogom, z jakimi mają do czynienia w rzeczywistym życiu. (Goffman 1981, s. 326)

W sposobie definiowania przejawów społecznych interakcji aktorstwa w życiu codziennym zaprezentowanym przez wybitnego kanadyjsko-amerykańskiego socjologa i antropologa Ervinga Goffmana odnajdujemy dokładnie tyle przenikliwej refleksji teatrologicznej, ile w refleksji teatrologa i badacza kultury Jerzego Ziomka ma swego udziału zewnętrzne wobec sztuki teatru ujęcie socjologiczne, psychospołeczne czy też socjokulturowe. Obaj uczeni myślą o fenomenie aktora i aktorstwa bardzo podobnie, to znaczy w kategoriach interakcjonizmu symbolicznego. Nic dziwnego, że na przywołanym wyżej spostrzeżeniu Goffmana dotyczącym zagadki powodzenia i skuteczności pewnych form gry aktorskiej na scenie życia Jerzy Ziomek postawił wiele lat temu następującą puentę: „Aktor kształtuje więc postać, ale i postać kształtuje aktora. Kierowanie tą oscylacją jest źródłem tajemnicy powodzenia" (Ziomek 1967). Istnieje wszakże w tej materii pewne niebezpieczeństwo. Pojawia się ono, ilekroć dana rola zaczyna być trwale identyfikowana z wykonawcą, i vice versa.

Zanotowana w cytowanym stwierdzeniu ogólniejsza obserwacja Jerzego Ziomka dotycząca społecznej identyfikacji aktora z rolą konweniuje historycznie z okresem 1965–1967, w którym po raz pierwszy niebywałą popularność zdobywają w Polsce seriale telewizyjne. W pierwszym rzędzie należy tu oczywiście wskazać *Stawkę większą niż życie* z kultowymi rolami protagonisty i antagonisty zagranymi przez Stanisława Mikulskiego (porucznik Hans Kloss, agent J 23) oraz Emila Karewicza (sturmbannführer Hermann Brunner).

Wielką popularność i sympatię stale rosnącej widowni zdobyła w tym czasie również *Wojna domowa* z udziałem kwartetu znanych aktorek i aktorów: Kazimierza Rudzkiego, Ireny Kwiatkowskiej, Aliny Janowskiej i Andrzeja Szczepkowskiego. Dopiszmy również do tego przewijający się przez kolejne odcinki pamiętny epizod domokrążcy z wysłużoną skórzaną teczką (karierę zrobiła zwłaszcza wygłaszana w progu komiczna kwestia „czy jest suchy chleb dla konia?") w wykonaniu Jaremy Stempowskiego, który głęboko zapadł w masową pamięć telewidzów.

Dekada lat 60. przyniosła w Polsce dynamiczny rozwój i niebywałą popularność *telewizji*. Sam lubiąc telewizję, zwłaszcza zaś Teatr

Telewizji, a ponadto będąc stałym komentatorem życia teatralnego przez szereg lat zaangażowanym w kulturotwórczą działalność lokalnego ośrodka TVP w Poznaniu, Ziomek miał z czego czerpać aktualny materiał do własnych obserwacji. Nie sposób przeoczyć, iż jego wnikliwe spostrzeżenia na temat uwikłania aktora w rolę odnoszą się nie tylko do *Stawki większej niż życie* i *Wojny domowej*, ale również wyprzedzają kolejny wielki hit serialowy Telewizji Polskiej – *Czterech pancernych i psa* (1966–1970).

Co najmniej pół tuzina aktorek i aktorów z tamtego serialu stanęło wkrótce przed problemem pułapki ogromnej popularności, będącej wynikiem trwałego utożsamienia wykonawcy z rolą ekranową przez masową widownię. Mowa tutaj o serialowym sekstecie: Janusz Gajos (Janek Kos), Roman Wilhelmi (Olgierd Jarosz), Franciszek Pieczka (Gustlik Jeleń), Witold Pyrkosz (Franek Wichura), Wiesław Gołas (Tomasz Czereśniak) i Pola Raksa (Marusia „Ogoniok"). Niełatwe wydobywanie się i wyjście każdej z wymienionych indywidualności aktorskich z pułapki popularności zasługiwałoby po latach na osobne studium. Wszyscy sobie z tym krępującym bagażem zagranej roli ostatecznie poradzili, jednak indywidualne sposoby i dalsze drogi ich kariery (Gajos, Wilhelmi, Gołas, Raksa etc.) okazują się różne. Jako wnikliwy analityk i teoretyk aktorstwa Jerzy Ziomek doskonale uchwycił ów złożony problem, pisząc o tym następująco:

> Nie przemawiam przeciw cyklom telewizyjnym. Ilustruję tylko nimi pewną regułę. Niewątpliwie aktor, który decyduje się na popularność bohatera publiczności, ponosi niemałe ryzyko i płaci dużą cenę. Im częstsze użycie znaku, tym większa trudność wchodzenia w nowe związki kontekstowe. Jeszcze inaczej: tym bardziej drastyczne ograniczenie własnego „emploi". (Ziomek 1967)

* * *

Pora krótko podsumować niniejsze rozważania. Po pierwsze, nie ulega najmniejszej wątpliwości, iż w omawianym przypadku mamy do czynienia z pracą pionierską nie tylko na rodzimym gruncie. Autor studium pt. *Aktor w systemie znaków* bezapelacyjnie zasługuje w tej sferze na miano prekursora. Jego artykuł wyprzedza uważane wówczas za osiągnięcie pionierskie w skali europejskiej: rozprawę teoretyczną Tadeusza Kowzana *Le signe au théâtre: introduction à la sémiologie de l'art du spectacle* (Kowzan 1968) oraz ogłoszony na łamach „Travail Théâtral" szeroko komentowany w literaturze przedmiotu artykuł Otomara Krejčy poświęcony aktorowi i sztuce aktorskiej (Krejča 1971).

Na tle obu przywołanych prac studium Ziomka wyróżnia się czymś jeszcze, a mianowicie tym, że zawiera szereg niezmiernie cennych propozycji metodologicznych. Mapowanie terytorium badawczego zostało tutaj dopełnione instrukcją poruszania się po nim. Pozbawiony erudycyjnych dygresji i rozbudowanych przypisów, skondensowany tryb przedstawienia koncepcji znakomicie ułatwia zainteresowanemu

czytelnikowi orientację w skomplikowanej problematyce aktorstwa, oferując przydatną busolę umożliwiającą nawigowanie na własną rękę po różnych odmianach i typach sztuki aktorskiej.

Po drugie, zaproponowane przez Ziomka kompleksowe ujęcie problematyki aktora i aktorstwa nie dotyczy jakiejś jednej odmiany czy wybranego emploi, lecz ma charakter o wiele ogólniejszy i całościowy, to jest daje się odnieść zarówno do historii teatru i sztuk widowiskowych, jak i do współczesnego (chodzi o lata 60. XX wieku – M.H.) stadium rozwoju sztuki aktorskiej. W ten sposób toczący się w tamtym okresie zarówno w polskim teatrze, jak i w kinie zasadniczy spór pomiędzy rzecznikami awangardowych koncepcji nowoczesnego aktorstwa (Teatr Cricot 2 Tadeusza Kantora i Jerzy Grotowski z jego Teatrem Laboratorium) a zwolennikami klasycznej odmiany kunsztu aktorskiego (w tamtych czasach między innymi Erwin Axer, Zygmunt Hübner, Jacek Woszczerowicz, Jan Świderski, Tadeusz Łomnicki, Gustaw Holoubek, Andrzej Łapicki i Jan Kreczmar) zyskuje w ujęciu autora omawianego studium głębsze teoretyczne oświetlenie.

Po trzecie, znamiennym wyróżnikiem koncepcji Ziomka na tle szeregu innych jest semiotyczna uniwersalność proponowanego ujęcia złożoności fenomenu aktorstwa, łącząca w jedno ciało aktora jako nośnik i instrument znaczenia z konstrukcją znaczeniową widowiska: teatralnego, operowego, filmowego, telewizyjnego itp.

Po czwarte, lista przykładów, na jakie powołuje się w swoim studium autor, każdej chwili może zostać z powodzeniem rozszerzona i wzbogacona o wszelkie inne odmiany aktorstwa, jakie występują w sztukach widowiskowych. Przedstawiony przez niego model aktorstwa obejmuje bowiem swym zakresem również przykładowo: mimów, kaskaderów, dublerów, artystów cyrkowych, prestidigitatorów, artystów estrady czy – rozwijający się błyskawicznie w ostatnim czasie – segment aktorstwa wirtualnego (sztucznie produkowane cyfrowe repliki, fantomy i symulakra uczestniczące w spektaklu ekranowym zamiast realnych aktorów).

Po piąte, znamienną i godną uwagi cechą studium Jerzego Ziomka o aktorze w systemie znaków jest umiejętne powiązanie w nim w jedno praktyki z teorią. Dzięki temu aktor i aktorstwo nie są sztucznym konstruktem intelektualnym oderwanym od swoich praktycznych podstaw, lecz nowocześnie zaprojektowanym śmiałym uogólnieniem rozmaitych form praktyki twórczej. Rdzeniem koncepcji Ziomka jest proces komunikowania dokonujący się poprzez medium, jakim jest aktor. Autor omawianego studium zdaje sobie doskonale sprawę z tego, że w grę wchodzi tu nie tylko teatr i spektakl teatralny, lecz również o wiele bardziej rozległe terytorium sztuk widowiskowych z udziałem aktora.

W tym sensie mamy do czynienia z modelem teoretycznym aktora i aktorstwa otwartym na najróżniejsze możliwości jego dopełnienia. Aktorstwo filmowe jest wprawdzie czymś odmiennym od aktorstwa scenicznego, ale nie na tyle, by koncept aktora w systemie znaków nie mógł być z powodzeniem transponowany i zastosowany

również wobec widowiska ekranowego we wszelkich jego odmianach. Ów wspólny mianownik odnosi się zarówno do funkcji aktora, jak i napięcia dającego o sobie znać pomiędzy rolą a wykonawcą. Ono bowiem przesądza ostatecznie o dwoistej naturze aktorstwa.

> Różnica między sztuką aktorską a innymi sztukami tkwi jednak w tym, że aktor–twórca jest w wyborze swoich zainteresowań ograniczony możliwościami narzędzia. A narzędziem jest sam. Wygrać kolizję obu natur aktora na własną korzyść – to w skrócie tajemnica sukcesu aktorskiego. (Ziomek 1967)

BIBLIOGRAFIA

Artaud A., 1966, *Teatr i jego sobowtór*, przeł. J. Błoński, noty J. Błoński, K. Puzyna, Warszawa.

Aslan O., 1978, *Aktor XX wieku. Ewolucja techniki. Zagadnienia etyki*, przeł. M.O. Bieńka, Warszawa.

Brossard P., 1980, *Szkic do portretu aktora*, przeł. E. Niewczas, „Kino" nr 9.

Goffman E., 1981, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, Warszawa.

Hendrykowski M., 1980, *Współczesne aktorstwo filmowe*, „Kino" nr 9

Hendrykowski M., 2009, *Pantomima i film*, „Kwartalnik Filmowy" nr 67–68.

Jakobson R., 1960, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, „Pamiętnik Literacki" (LI), z. 2.

Jakobson R., 1964, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, przeł. L. Zawadowski, w: R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*, cz. II, Warszawa.

Kowzan T., 1968, *Le signe au théâtre: introduction à la sémiologie de l'art du spectacle*, „Diogène", nr 61, janvier–mars

Kowzan T., 1992, *Sémiologie du théâtre*, Paris.

Krejča O., 1971, *L'acteur: est–il un singe savant dans un système des signes fermés?*, "Travail Théâtral", octobre–décembre.

Mukařovský J., *Próba strukturalnej analizy aktorstwa (Chaplin w „Światłach wielkiego miasta")*, przeł. J. Mayen, w: J. Mukařovský, *Wśród znaków i struktur. Wybór szkiców*, Warszawa 1970.

Swinarski K., 1967, *Kilka słów o współpracy z aktorem*, „Dialog" nr 9.

Szletyński H., 1967, *Kazimierz Junosza-Stępowski*, „Dialog" nr 9.

Ziomek J., 1967, *Aktor w systemie znaków*, „Dialog" nr 9.



Fot. Justyna Sulejewska